

Orbis Tertius, 2008, XIII (14)

Entrevista a Rodolfo Alonso

*por María del Rosario Martínez
(Universidad Nacional de La Plata)*

Para empezar quiero decirle que esta entrevista se pensó para el proyecto de investigación que se desarrolla en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. El proyecto se titula “Entrada e itinerarios del surrealismo en la literatura argentina” y el equipo de investigación es dirigido por el escritor y profesor Mario Goloboff, quien me ha sugerido esta entrevista.

Le agradezco. Para mí es importante esta colaboración con ustedes, teóricamente y también como experiencia, porque yo conocí ese movimiento.

En este proyecto, entre otros autores vamos a estudiar a poetas como Enrique Molina, Aldo Pellegrini, Edgard Bayley, Olga Orozco...

Pero Bayley no es surrealista. Eso podría contar. Hay dos movimientos de vanguardia, me parece, en la poesía argentina del siglo XX. Uno es el martinfierrismo, alrededor de la década del 20, y el segundo, en la década del 50. Ahí hay dos grupos, dos movimientos: uno es la revista *Poesía Buenos Aires*, que dirigió Raúl Gustavo Aguirre entre 1950 y 1960, y de la cual yo, misteriosamente, me convierto en el miembro más joven la noche antes de cumplir diecisiete años. Todavía no lo puedo creer. Además, la editorial Argonauta acaba de reeditar todos esos libros, ahí hablo un poco de esto. Está, como le digo, el grupo *Poesía...*, y contemporáneamente, quizás menos orgánico, el grupo surrealista en el que estaba Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Francisco Madariaga, gran amigo mío y a quien hago colaborar en *Poesía Buenos Aires*; Carlos Latorre, Juan Antonio Vasco, que es muy importante; Julio Llinás estaba en ese momento en París, después vuelve. Creo que son todos. Ése es el grupo surrealista.

¿Y por qué suele incluirse a Bayley?

¿Qué ocurre? Lo que llamamos *Poesía Buenos Aires*, una revista en la que colaboré y de la que también fue director Edgard Bayley, es la continuidad del invencionismo. A mediados de la década del 40, en el año 1944, aparece una revista que se llama *Arturo*, y *Arturo* es el órgano del movimiento de Arte Concreto-Invención. Es un movimiento de mucha avanzada en las artes plásticas argentinas, de una abstracción geométrica total. Es la continuidad de las teorías del Max Bill y de otros pintores europeos, y actualmente se ha puesto de moda otra vez, por suerte. Pero los críticos de artes plásticas no saben, le llaman invencionismo a las artes plásticas e invención es un movimiento poético, porque ese grupo de los concretos, pintores concretos, estaban orientados por Tomás Maldonado y por Edgard Bayley —cuyo nombre real es Edgard Maldonado Bayley, hermano de Tomás Maldonado—. La invención es un movimiento poético, en cierta medida una radicalización del creacionismo; Edgard lo discutiría. Y *Poesía Buenos Aires* es la continuidad del invencionismo. Edgard y nosotros y la revista, enseguida, abandonamos todo dogmatismo típico de la primera vanguardia. Hay un desarrollo orgánico de las cosas en busca de una libertad... entonces, no se mantiene una línea estética muy rígida. Al comienzo, sí.

¿Qué era el invencionismo?

Es la reivindicación de la imagen pura, es el lenguaje llevado a sus valores, no de significación, sino de belleza. Todo esto se basaba, sobre todo, en la razón. Era un mismo movimiento: los concretos, los artistas plásticos concretos y los poetas invencionistas, que en el comienzo son Edgard Bayley y nada más que Simón Contreras —seudónimo de Juan Carlos Lamadrid que, además, es un gran tanguero. Fuimos acusados de afrancesados y éramos más tangueros que los pseudo-realistas. Este movimiento se basa en la razón. Es un movimiento de la geometría, de lo racional. Al mismo tiempo, la mayoría estaban afiliados al Partido Comunista.

Estamos en 1944, pensemos que es la Segunda Guerra Mundial, plena lucha contra el nazismo en el mundo. La Unión Soviética está aliada con países como la democracia capitalista contra el nazismo. Es un momento muy especial. Y esta gente es materialista-dialéctica, científicas, gente del racionalismo. Esto, después, se vio como una vanguardia alejada del pueblo, inclusive por el mismo comunismo, que evolucionó hacia el realismo socialista, pero la idea —y está en los textos de *Arturo*— era hacer un arte que fuera la alegría contra el sentimentalismo burgués y contra el individualismo del cuadro firmado y las anécdotas personales. Se buscaba superar la anécdota personal. Lo que es gracioso es que después se lo veía como antipopular y enemigo del... Bueno, la cuestión que este movimiento es exactamente la antípoda del surrealismo. El surrealismo se basó en el sueño, en el inconsciente, en el instinto, en una negación de la razón.

Y entonces ¿cómo evolucionan luego las relaciones entre ambos?

Cuando comienza *Poesía Buenos Aires* en la década del 50 hay un número, el número 13 o 14, creo, de 1953, en el cual yo empiezo a aparecer públicamente, casi por primera vez. En él se hace un balance de la nueva poesía argentina. Se divide, más o menos, en cuatro grupos: uno, el espíritu nuevo, que serían los poetas de *Poesía Buenos Aires*. Después aparecen los Madí —Madí es materialismo dialéctico, eso dicen—. Me parece aceptable porque está en los textos de *Arturo*. Después aparecen los surrealistas y los poetas del espíritu nuevo 2, que serían los “para” *Poesía Buenos Aires*, los que no son aceptados como del movimiento. En ese momento, la revista la dirigía Raúl Gustavo Aguirre, querido y gran amigo, y Nicolás Spiro que después se hizo psicoanalista, se exilió en Madrid, no volvió nunca más, casi no publicó nunca un libro. En ese momento, estaba muy cerca de Raúl y tenía un pensamiento también bastante racional, no tan racionalista pero...

Entonces, hay un análisis crítico de los movimientos y de cada poeta en particular, y del surrealismo se hace una visión crítica. Toda una visión crítica desde la ortodoxia realista socialista, desde el populismo, desde el peronismo. Todas esas tendencias que había en ese momento, por suerte había tendencias en la cultura argentina: estaba el peronismo en el poder, que era católico, clerical, fascista, nacionalista, populista; estaba el comunismo que también hacía un populismo pero de otro tipo, el realismo socialista; estaba la gente del 40 que todavía tenía un neo-romanticismo y neo-clasicismo. Había muchas tendencias. Había un grupo “Ventana de Buenos Aires”, que era un populismo de izquierda. Era una época apasionante. En pintura también había polémica. Los cuadros de los concretos eran rotos con “gillette” cuando se hacían exposiciones, había pasiones. No era como ahora que todo se supone mercado. En ese momento se hacen comentarios críticos, fuertes.

Y los surrealistas ¿qué posiciones tienen?

Lo gracioso es que Aldo Pellegrini —a quien yo quiero mucho y fue con Aguirre de los primeros— fue el primer surrealista del mundo fuera de Francia. Pellegrini publica dos números de la revista *Qué*, en el año 1928, con seudónimo; creo que estaba su amigo Fogelman y alguno más. Eran médicos, estudiaban medicina y habían nacido en Rosario. En ese momento, el surrealismo argentino, alrededor de la revista *A partir de Cero* que dirigía Enrique Molina, pero en la cual estaba también Pellegrini y todo el grupo, aparecía bastante ortodoxo en cuanto al

surrealismo, sobre todo en los aspectos estéticos y en ciertas cosas muy subversivas en lo cultural y en lo estético. El surrealismo nace en octubre del 24 en París con la aparición del Primer Manifiesto Surrealista y el primer número de la revista *La revolución surrealista*. Y en el año 28 un muchacho que estudia medicina en Rosario aparece como el primer surrealista.... es un gol argentino.

Es como la traducción de Pessoa, que me encargó el mismo Pellegrini, muy anticipatoria. Estoy hablando de un año muy especial, 1953. Pellegrini en ese momento había intentado otra revista que se llamó *Letra y Línea*, que desgraciadamente fue efímera, en la cual trató de reunir las vertientes de vanguardia, en la que no sólo estaban los surrealistas sino también distinta gente de la vanguardia, algunos ligados a nosotros, Osvaldo Svanascini, el hijo de Onetti, etc. Era una revista más tipo periódico cultural, de vanguardia. Y en esa revista Pellegrini saca un comentario de este número 13 o 14 de *Poesía Buenos Aires*, un comentario fuerte, se defiende. Para mí es muy importante, porque al terminar dice que de todos los poetas se salvan dos: Madariaga y Rodolfo Alonso, cuyo poema “La muchacha de las islas Canarias”, aunque muy eluardiano, tiene verdadera calidad. Y yo era muy chico, es la primera vez que me elogian fuera de *Poesía Buenos Aires*. La cuestión es que se arma un lío fenomenal, porque Edgard Bayley, en el número siguiente de *Poesía Buenos Aires*, publica un manifiesto, un *tract*, amarillo, suelto, que decía: “El profesor y la poesía”, que es un ataque ya fuerte a Pellegrini, casi personal. Esa es una anécdota, y la verdad es que, con el tiempo, todos nos hicimos amigos. Edgard mismo se hizo íntimo amigo de Enrique Molina y de Madariaga. Yo era amigo de Madariaga antes de que él publicara su primer libro, lo hice colaborar en la revista. Raúl, cuando en el setenta y tantos se reedita un libro muy grande, *El movimiento Poesía Buenos Aires*, se lo dedica entre otros a Aldo Pellegrini. Esa es la anécdota.

Le quería preguntar porque me llamó mucho la atención que Enrique Molina, en un reportaje de 1983, en *Clarín* “Cultura”, niega haber sido surrealista.

Así como hay una deriva orgánica de nosotros, de la línea invencionista, abandonando los formalismos de la vanguardia, después hay una deriva humana de cada uno. A mí lo que me interesa del surrealismo argentino es que el surrealismo no es un movimiento estético, nunca pretendió esto. Viene del dadaísmo que negaba el arte completamente y se proponía hacer una revolución, una revolución bastante profunda. La revista de ellos se llama *La revolución surrealista*, y hay una etapa, después, que es el surrealismo al servicio de la revolución, cuando se trata de integrar en el movimiento comunista mundial, lo cual tiene un destino, por supuesto, poco duradero, aunque muchos de ellos se hicieron comunistas. Entonces, cuando mucha gente critica o estudia el surrealismo tiene que plantearse este problema: si lo va a tomar solamente como un movimiento estético más, como una corriente literaria, poética o estética, o si lo va a plantear en todas sus dimensiones. Yo por allí cito lo que dice la revista *Arguments* en París: “El surrealismo fue el movimiento que se propuso hacer la revolución en todos los planos”.

Si usted me permite, tratemos de aclarar mejor esto...

Sí... ¿Cómo se juzga esto? Breton siempre habla de una ortodoxia muy terrible. Él es una especie de papa que hace comuniones. Pensemos en gente tan desmedidamente pura como Max Ernst o tipos que en la vida han hecho ninguna concesión a nada. Por ejemplo, en *Poesía Buenos Aires* era habitual... no se podía colaborar en suplementos literarios, estaba en el aire, no se daban reportajes, no se daban entrevistas. Ninguno de nosotros fue a la universidad, abandonamos la facultad. Yo abandoné Arquitectura y después Letras. Había toda una actitud, una ética. Para nosotros había una cosa que estaba en el aire, había una frase de Tristan Tzara: “La poesía es una manera de vivir”, un compromiso mucho más profundo que el compromiso simplemente político.

El surrealismo argentino no fue muy subversivo en lo social o cultural. En América latina hubo varios movimientos importantes: “El grupo Mandrágora”, en Chile; “El techo de la

ballena”, en Venezuela, en el que participó Vasco, y debe haber habido otros más, pero me parece que los más orgánicos son esos. Y uno de los más subversivos fue el venezolano, que coincidió con la guerrilla. Hacían cosas: en las primeras exposiciones, ponían carne en una galería y dejaban que se pudriera. Pensemos que a mediados de la década del 20, hay todo un mundo de la burguesía, de la cultura burguesa, de la apariencia. Entonces, el escándalo... era toda una cosa de recato, de aparente, cosas que se podían hacer y no se podían hacer. Entonces el surrealismo utiliza, se sirve mucho del escándalo, de hacer banquetes, de interrumpir banquetes, de decir que están contra la guerra, que están contra el nacionalismo.

¿Y, más específicamente, el surrealismo argentino...?

El surrealismo argentino es como somos un poco nosotros. Había ataques, por ejemplo, a Borges, muy terribles. En un momento dado, en un prólogo a Oliverio Girondo... Girondo era muy amigo de ellos y también de nosotros... y Olga Orozco estaba casada con Enrique Molina, estuvo muy cerca del grupo, cantaba tangos con nosotros, pero yo no diría que la poesía de ella fuera surrealista, me parece.

Aldo Pellegrini es uno de los más ortodoxos, en cuanto a la apariencia del surrealismo. Molina, en los comienzos, también, pero siempre tiene un don de lenguaje muy seductor. Es un gran poeta, un gran poeta de la lengua. En ellos hay... algunos se van manteniendo más ligados al surrealismo aquel, como Carlos Latorre.

Madariaga es una especie de iluminado, un tipo que decía que la poesía era visceral, que surgía. No era ni racional ni solamente automática, sino que surgía de la manera de ser. Madariaga era como la inocencia en su estado de práctica. Para mí es quizás uno de los poetas más importantes. Todos ellos van evolucionando, lógicamente. Y algunos van teniendo éxito, entre ellos Enrique [Molina], pero para tener éxito —me imagino— hay que hacer ciertas concesiones. Él mismo se burlaba. Hay libros que son más surrealistas, como los primeros... Él mismo decía que muchos jóvenes surrealistas lo quemarían vivo. Eso mismo decía Madariaga, pero Madariaga no tuvo premios nacionales ni municipales. Nunca estuvo en el sistema. Murió bastante pobre. En cambio, Enrique tuvo éxito, pero siempre es un gran escritor.

¿Y cómo se vinculan a lo latinoamericano?

En ellos hay una deriva hacia lo americano y lo latinoamericano que no es teórica ni propuesta sino que surge de una visión del mundo y de una visión estética.

Hay una cuenca tropical en la literatura latinoamericana y una cuenca rioplatense, más melancólica. Enrique decía que para él el mar tenía que tener monos y palmeras; entonces, hace viajes, hay toda una mitología del viaje en él. Así como Madariaga se va afincando en Corrientes, él nació en Buenos Aires, pero después decía que pasó la infancia en el campo, estaba ligado al Corrientes más profundo, a los esteros del Iberá, y se va apropiando de eso que ya está inmerso en los primeros libros, digamos, más surrealistas, en el mejor sentido, de Madariaga.

Aparece eso, pero no de una manera tan literal, tan evidente, pero esto se va como condensando y pareciéndose a una relación con Corrientes, con el cosmos correntino. Lo cual siempre tiene los riesgos de la retórica. La vanguardia tiene esos riesgos como los tuvo la academia. Hay una retórica surrealista, una retórica de la vanguardia, una retórica de *Poesía Buenos Aires*, y se salva en gran medida la poesía de Madariaga y también la de Enrique. Y Enrique es más bien hacia lo subtropical, no es ni el Brasil, ni el trópico, es una cosa más de selva subtropical que va apareciendo en el mundo de ellos. Van ocupando un espacio, se van latinoamericanizando.

Un caso que me parece muy importante es el de Juan Antonio Vasco. Juan Antonio es como si fuera un castellano... tenía una cara, además, olivácea, con ojos verdes, parecía un gitano andaluz. Tuvo una vida muy desdichada. La mayoría de ellos tuvieron vidas terribles. Tuvo una enfermedad feroz de la que quedó con la cabeza que no podía moverla. Era un hombre

con un gran dominio del castellano, empieza escribiendo poesía como en el Siglo de Oro. Los trabajos lo llevan a Venezuela. Se integra con el grupo “El techo de la ballena”, prácticamente forma parte del grupo. Él tiene una poesía de un lenguaje extraordinario y muy latinoamericana, en el mejor sentido y, al mismo tiempo, una gran poesía social. Yo creo que algunos de los mejores poemas sociales de la rebelión latinoamericana son los poemas de Juan Antonio Vasco.

Lo que pasa es que ese rótulo, de repente, una vez que te ponen surrealista... A mí también me decían surrealista de joven. Ocurrió con los modernistas brasileños en el año 1922, en la vanguardia brasileña, que todos les decían futuristas y no eran futuristas, se acusaban de futurista, de vanguardista... En esa época la vanguardia era denostada. El ministro de Perón, Ivanissevich, dijo en un discurso “esos tipos drogadictos, zurdos ...”. Está publicado.

Y las revistas *Letra y línea*, *A partir de Cero*, ¿qué papel juegan?

Son importantes porque es alrededor de las cuales se manifiestan los movimientos. Porque los pequeños libritos que salían eran ediciones con los sellos de las revistas. Lástima que son revistas que no tienen gran duración. *Poesía Buenos Aires* sí, porque Aguirre era un hombre capaz de llevarlo a la práctica. Se propuso sacar treinta números en diez años y los sacó. Entonces está ese cuerpo ahí. En cambio, *A partir de Cero* creo que son dos o tres, *Letra y Línea* tendrá una, dos. Es importante también, en el caso de Aldo Pellegrini, su capacidad de ser al mismo tiempo uno de los más ortodoxos, es un poco el pope del surrealismo, y ser un tipo que está siempre tratando de abrirse: al mismo tiempo que hace *A partir de Cero*, que es ortodoxa, hace *Letra y Línea*, que es como hacer un campo de toda la vanguardia, y él se relaciona después con las artes plásticas. Se convierte en un hombre que organiza exposiciones, que propicia la vanguardia. Hizo una exposición del surrealismo en el Di Tella. Era gente muy generosa, muy ortodoxa y muy generosa. Conmigo fueron, decididamente, muy generosos.

Estuve buscando esas revistas y no las conseguí. No es fácil.

Esas revistas son difíciles de conseguir. *A partir de Cero*... creo que tengo una.

También están en el proyecto las revistas *Verde Memoria* y *Huella*, que son del cuarenta y pico...

Las revistas de la vanguardia del 50 son *Poesía Buenos Aires*, por un lado, y algunas otras... En un momento Edgard y Lamadrid sacan *Conjugación de Buenos Aires*, salen dos o tres números en los cuales se unen tango, Buenos Aires, lunfardo, con la ultravanguardia, es muy interesante. Mara Lamadrid, la hermana de Lamadrid, es la mujer de Gelman, a lo mejor ella tiene. Y mi editor, Mario Pellegrini, es el hijo de Aldo Pellegrini, él debe tener la biblioteca de Aldo, él tiene que tener. Porque vivos, desgraciadamente, no quedamos muchos. Está Julio Llinás, que es un caso muy especial y que abjura también de su surrealismo. Está Osvaldo Svanascini, que siempre estuvo muy cerca y se consideró surrealista, es un gran orientalista. Pero no lo aceptaban, no sé si colaboró en las revistas del grupo. Formó parte de *Línea*. Osvaldo vive, está lúcido. Para mí... está tan ligado a mi vida, yo me crié entre ellos. Mi viejo me salía a buscar y no me encontraba y yo estaba entre ellos, con Oliverio, Molina, Olga, cantando.

¿Usted cómo llegó a *Poesía Buenos Aires*?

Es un misterio, porque yo sigo siendo profundamente tímido, yo mismo no sé cómo llegué. De repente iba por la calle Florida y había una librería llamada Viau, que era muy importante, donde se han hecho las exposiciones de los concretos. Había una mesita redonda y había una revista —todo era minúscula lo nuestro, y sin signos—. De repente vi esa revista ahí y me sentí como convocado, llamado... como era tímido... Yo era tímido oralmente, pero no por escrito. Entonces le mandé una carta mintiendo que era un grupo, no que era solo. Me

contestaron que sí, que fuera. Y se reunían en el Palacio del Café —que ahora es el Palacio de la Pizza, desgraciadamente—, en la calle Corrientes al 700.

Yo llegué la noche antes de cumplir 17 años. Lo sé porque Raúl me dedicó un libro esa noche. Estaban Nicolás Spiro, Raúl Gustavo Aguirre, Roitman —que se fue a vivir a París y no volvió más, se hizo pintor allí— y Daniel Saidón, que era músico, un tipo muy amigo mío. Inmediatamente me aceptaron y me dijeron “¿no trajiste poemas?”. Y yo no sé cómo saqué un rollo del bolsillo y lo puse sobre la mesa y me empezaron a hacer —sobre todo Nicolás— críticas. No es como ahora que todo el mundo dice “¡qué divino!”. Me dijo “no, hay palabras que son prestigiosas, que no están malversadas, hay que tener cuidado”. Era una cosa en serio. Yo ahora siempre pienso que me dejó dos cosas: fraternidad y exigencia. Y eso sirve para todo. Está bien la fraternidad, todos tienen derecho a escribir, pero el arte y la poesía es una cosa muy seria, hay que tener conciencia de las dos cosas. Parece que ahora ni fraternidad ni exigencia. El resultado es el tango “Cambalache”: nada es mejor, todo es igual. ¿Cómo llegué? Es un misterio.

Íbamos los sábados al Palacio del Café, había reuniones, lecturas. Si uno descubría a alguien, lo llevaba, o ellos te decían y era un intercambio. Yo, al mismo tiempo, aparezco traduciendo del francés, del portugués y del italiano. Y en el 58 aparezco escribiendo ese poema “Las muchachas de las islas Canarias”, que se convirtió, en ese momento... No era una cosa masiva, los libros tenían una digestión... las cosas circulaban y había tendencias. Hay gente que se acuerda todavía, había una vida cultural en serio. La verdad que la extraño.

¿Y qué otros escritores, pintores, artistas, frecuentaban el café?

En el Palacio del Café... yo vivía muy cerca, en México e Irigoyen, y llegaba antes que los otros. Ahí estaba siempre Juan Carlos Paz, que es un gran músico de vanguardia, dodecafónico, y yo que tenía diecisiete, dieciocho años, y él tendría más de sesenta. Lo escuchaba y él me hablaba de Macedonio Fernández, de Roberto Arlt, lo que yo descubría en las librerías de viejo. Yo descubrí el libro de Macedonio Fernández y lo hice publicar en *Poesía Buenos Aires* cuando nadie hablaba de Macedonio, lo mismo Roberto Arlt. En mi primer libro hay un poema que se llama “Los lanzallamas”. Para mí el descubrimiento de Arlt, de César Vallejo, de Macedonio son fundamentales, y no es cosa que me da la Facultad. Como yo habría mucha gente y aún debe haber. Lo mío, aparentemente, son casualidades.

Después, Aldo Pellegrini, en esa actitud de hacer muchas cosas que tenía... Hay una antología que hace el Di Tella, la única antología de poesía argentina que publica el Instituto Di Tella, que creo son ocho o diez, y ahí estoy yo al lado de... La gente pensará que es como ahora, que uno se las busca, se las trabaja, y a mí esas cosas me ocurrían. Además, lo otro era imposible, si eran tipos peso pesados. Esas cosas no se consiguen por amistad. Girri, Bayley, Olga Orozco, Enrique Molina, Pellegrini, Madariaga... Murena —a Murena lo puso Girri.

Entonces, publicaban bastante, editaban con facilidad...

Aldo dirigía una colección de poesía en Fabril Editora, que fue famosísima, fue la colección “Los poetas”. Ahí se hicieron las mejores traducciones de poesía que se han hecho en Argentina, salieron grandes traducciones de la Argentina, se han hecho muchas traducciones. Y a mí me encarga él que traduzca a Fernando Pessoa, y a Pessoa no lo conocían ni en Portugal. Conseguí los libros que estaban haciendo los admiradores de Pessoa en Portugal, y era muy difícil conseguir los derechos, porque Pessoa no tenía hijos y el cuñado era contador. Había problemas, no querían, fue una batalla conseguir los derechos. Y yo lo traduje, se publicó y tuvo un éxito extraordinario acá. No un éxito como se considera ahora de salir en los diarios, sino un éxito porque había miles de lectores que de a uno lo compraban. Se reeditó tres, cuatro, cinco veces. La primera edición en castellano de los cuatro heterónimos —porque en España habían aparecido nada más que de a uno, y Ángel Crespo había sido el traductor— es ésta. Y es la primera en América latina, la de Octavio Paz es del año siguiente. A Octavio no le gustaba nada,

es un gol argentino y derrochamos todo... Y al mismo tiempo me encargó una traducción de Ungaretti, que también tuvo éxito. Era increíble, pero... no era el éxito como se considera ahora, el éxito era ser digerido, los libros circulaban. Esa era la vida cultural, había interés, más apasionamiento, había tendencias, había ideas, y es porque había pasión.

Y usted me dijo que lo conoció también a Girondo

Sí, Girondo estaba muy cerca de ellos. No sé si se consideraría surrealista, pero... Mario [Pellegrini] sigue editando... Hay una antología de Rimbaud que la traducen Molina y Oliverio. Cuando aparece *En la masmédula* ningún suplemento literario la aplaudió. El único lugar donde es aplaudida es en la revista *Poesía Buenos Aires*. En ese momento había que romper lanzas por Oliverio. A Juan L. Ortiz en cierta medida lo descubrimos nosotros.

¿Y esto por qué? ¿Por la postura que tiene Girondo?

Girondo, porque estaba muy cerca de la vanguardia, pero Juanele, por su experiencia. Juanele era como la idea que teníamos de que la poesía es una manera de vivir. Paco Urondo era miembro de *Poesía Buenos Aires* y era muy amigo mío. Él era santafesino, yo aparezco en Santa Fe con él, ahí conocemos a Hugo Gola, con el que hago una de las primeras traducciones de Pavese, que también es una cosa muy fundamental. Tradujimos *El oficio de poeta*, es un libro que tuvo tres reediciones o cuatro, muy importante para la gente.

Los libros eran importantes no sólo literariamente, sino importantes para la vida. Y de ahí a cruzar a Paraná. Ahí lo conocí a Saer, que era un chico y que venía a llevarnos la contra, siempre, porque nos veía —él me contó— como los famosos de Buenos Aires. Tenía veintiuno, veintidós años. Él había nacido en Serodino y estaba en Santa Fe. Era chico, es del 37. Y ahí cruzamos y lo conozco a Juanele, y Juanele es un deslumbramiento. Era como ver a una persona que estaba completamente desentendida de la vida literaria, de las editoriales. Los libros los editaba él mismo en una imprenta, se los regalaba a los amigos, en una tipología muy chiquitita. Era una especie de presocrático como Macedonio. Un tipo que te decía... lo primero que me dijo, no me olvido más: “el poeta cuando habla de la cosa, o de una cosa, es la cosa”. Es extraordinario. Y en ese momento nadie hablaba mucho de Juanele. Él publica en la revista, y no publicamos a Borges. Éramos anti-Borges, todo el mundo era anti-Borges. Todos los conversos de ahora eran anti-Borges... Si se empieza a rastrear... Y los conversos siempre se vuelven puritanos, y ahora son más borgeanos que los viejos borgeanos, que se sienten superados.

En su opinión ¿cómo entra el surrealismo en Argentina?

Entra por Aldo [Pellegrini], entra porque la Argentina es el primer país fuera de Francia donde se hace un movimiento surrealista. Después Aldo, en esa colección “Los poetas”, hace lo que se considera la mejor antología del surrealismo en lengua francesa, que parece que Breton la elogió.

Nosotros, en cambio, los de *Poesía Buenos Aires*, estábamos muy cerca de René Char. Yo soy orgánicamente disidente, me cuesta mucho aceptar una ortodoxia, y el surrealismo para mí... como yo me tomo las cosas en serio... Es como decir que uno es anarquista, no es una broma, el anarquista en serio era como un místico, no se puede ser... eso me dijo Spiro: “no se puede ser poeta y otra cosa”, u otra cosa y poeta. Se entra en poesía como se entra en religión. Es una cosa que tiene que implicarlo todo, no era una actividad profesional o literaria.

Entonces, ¿cómo definiría el surrealismo?

El surrealismo me parecía que implicaba una entrega muy profunda, un compromiso muy grande. Aceptarse como surrealista era aceptar una cantidad de premisas, había una

ortodoxia y una heterodoxia, yo no coincidía totalmente con todas. Después me di cuenta que muchos de nosotros... Hay un librito que fue muy importante, en ese momento las editoriales argentinas eran muy importantes y casi todas fueron fundadas por exiliados republicanos españoles: Gonzalo Losada, López Llausás, que fundó Sudamericana, Santiago Rueda. Rueda había editado un libro de tapas amarillas, que es la *Historia del Surrealismo*, de Maurice Nadau, y ese libro yo lo conseguí en esos momentos. Leer ese libro era como entrar en contacto con...

Hay un momento de oro del surrealismo que es entre la década del 20 y del 30, que es también el mejor momento de ellos en todo, en su poesía, en los Manifiestos, es la adolescencia del surrealismo, la juventud de oro. Y eso se transmite en este libro, las anécdotas, los juegos surrealistas, el cadáver exquisito, el llevarse todo por delante, el burlarse de la sociedad, de los prejuicios, la poesía como la libertad, la rebelión y el amor. Esas tres banderas es una cosa que es muy difícil, si uno es honesto con ciertas cosas, no compartirlas. Pero al mismo tiempo había ciertas cosas que había que entrar en... cosas que no me sentía capaz. Era muy amigo de todos ellos, pero nunca acepté que me dijeran “surrealista”, porque además, lo del automatismo psíquico... también me parece que sólo ese tema da para mucho.

Aparecen ahora algunos movimientos, hay una especie de internacional surrealista, se publican, se comentan, es como un club de viudas. [Risas]. Muchos son amigos míos, pero en Brasil hay mucha gente apasionada con esto. Yo no sé si lo toman así como yo lo viví. En los papeles que te di... Hay un momento a mediados de los 60, un grupo de disidentes del Partido Comunista en París, a comienzos de las críticas al stalinismo, se funda una revista que se llamó *Arguments*. Ahí estaban Edgar Morin, Luc de Heusch, Octavio Paz colaboraba, un filósofo griego...¹ Y yo tuve una editorial durante diecisiete, dieciocho años, donde los publicamos, eran unos cuadernos. Habiendo salido del Partido se planteaban temas con libertad, con distinta perspectiva. Cada número tenía un tema y yo los edité acá. Y en uno de ellos, que se llama *El amor en cuestión*,² se habla del amor y el surrealismo, acá están algunos datos... En un momento, en la revista *Arguments*, se dice que es la revolución más ambiciosa del siglo XX, porque se proponía no solamente una revolución estética o política por separado, sino una revolución en todos los campos: en lo individual, en el amor, en la sexualidad, el sueño, la magia, el instinto, el inconsciente...

Nuestro proyecto de investigación abarca desde la entrada del surrealismo en la Argentina, y también el itinerario que siguió.

Es fundamental lo del 28 de la revista *Qué*, que son dos números. Después los grupos surrealistas éstos, la revista *A partir de Cero*, y después ya viene una cosa que sería la evolución. Los momentos clave son éstos.

Las grandes figuras de la vanguardia llamada del 50, son del 40, son poetas del 40: Bayley, Molina, Olga Orozco, el mismo Girri. Lo que pasa es que cuando decimos el 40 aludimos a otro movimiento, no a ellos. “Las palabras nunca alcanzan”. Después aparece Juan José Ceselli, que se hizo muy amigo de ellos. Un hombre muy inocente, que creo que tenía una fábrica de zapatos y que vendió todo. Es como un converso al surrealismo. Pellegrini hace traducir “Palabras” de Jacques Prévert, en esa colección “Los poetas”... Actualmente la editorial Argonauta, que es la que fundó Aldo y la continúa el hijo, Mario, sigue publicando muchas de esas cosas.

Hay momentos en que alguien dice, cuando hacen el balance, después de la guerra, de la poesía francesa, de los diez poetas más importantes de Francia, nueve venían del surrealismo. Eso es innegable: Prévert, Éluard, René Char, los tipos más importantes pasan por ahí. Además redescubren una cantidad de gente que estaba olvidada: Lautréamont, el marqués de Sade,

¹ Kostas Axelos.

² Octavio Paz, Herbert Marcuse, Kostas Axelos, Edgar Morin y otros, *El amor en cuestión*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1969, 160 páginas.

Jonathan Swift, la *Antología del humor negro*, de Breton, la idea del humor negro, que a mí ahora me sirve para sobrevivir...

Lo de ustedes es interesante porque acá no hay investigaciones. Ahora está apareciendo, está viniendo más de afuera. Hay un grupo brasileño, porque en Brasil parecía que no había y hubo. Hay una revista *A Brecha*. En Portugal también hay un grupo surrealista importante, que no son tan conocidos como los franceses. Lo que pasa es que si el surrealismo hubiera ocurrido en Buenos Aires o en Lima no hubiera sido lo mismo, pero en ese momento París era el centro del mundo. Así que, por sus propios valores, pienso que ha influido en todo el arte moderno, es muy difícil encontrar otro.

Hay un momento en que Robert Desnos, poeta muy importante de la resistencia, que muere en un campo de concentración, le dice a Bretón: “pero el surrealismo ya entró en el dominio público”. Cuando yo era chico y veía las vidrieras de Harrods, ya eran vidrieras donde había elementos del surrealismo. La minúscula (la letra minúscula en los textos), que cuando nosotros la publicábamos era un escándalo feroz, nos querían matar, recuerdo una polémica con Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo, en la que Paco [Urondo] le dijo “pero la *Odisea* está escrita en minúscula”, y se quedó callado. Y después, la publicidad la usaba. Me acuerdo que la revista *mundo argentino* salía con título en minúscula, así que algunas cosas se socializan, y al socializarse pierden virulencia.

Eso también ocurre con las artes plásticas ahora y con Marcel Duchamp. Éste hace la fuente famosa, exhibe un mingitorio, y le pone de título “Fuente”, pero lo hace a mediados de la década del 10, es otro contexto, es una cosa subversiva. El nihilismo no tiene descendencia, no es una corriente... Y decir ahora que se sigue el espíritu de Duchamp... en museos oficiales, con *sponsors* multinacionales y en el mercado del arte, ese algo tan contradictorio y aplaudido por los críticos académicos.

Yo creo que la vanguardia ahora sería al revés, descubrir otras cosas. La cultura es una cosa permanente, las cosas tienen un contexto, hasta el lenguaje tiene un contexto y cambia de sentido. Y en arte el peligro es la retórica, seguir haciendo algo, una muletilla que se repite. En la década del 20 fueron importantes los grabados, hay un libro de Max Ernst que se llama *Una semana de bondad*, y Enrique [Molina] también hacía grabados surrealistas, pero tenían un aire al 20. Si uno ve *A partir de Cero* tiene una cosa como un aire surrealista.

Habría que ver el surrealismo hoy, si fuera algo espontáneo, en este contexto qué debería ser. El escándalo ahora es la sociedad en que vivimos. El escándalo vende. La televisión, el amor libre o el sexo, ahora es al revés. El amor: habría que volver a hablar del amor. Ese es el tema surrealista. El amor desapareció de la cultura, de las cartas, del lenguaje, hasta de las telenovelas... En aquella época el amor era importantísimo.

Buenos Aires, octubre de 2004